

RIBES DE FRESER

El término municipal de Ribes de Freser se encuentra en la confluencia de los ríos Freser, Rigard y Segadell, lo que confiere al singular emplazamiento un carácter de cruce de caminos entre los valles de Freser, de Toses y de Pardines. Constituía la puerta de entrada hacia el condado de la Cerdanya, lo que provocó la proliferación de torres de defensa, como las de Ribes o Segura. En la actualidad, Ribes de Freser destaca por la abundancia y calidad de sus aguas, siendo este el origen de gran parte de su industria. Para llegar hasta su ubicación, desde Ripoll, se debe tomar la carretera N-152 en dirección Puigcerdà; tras unos 15 km, la carretera pasa por el centro del municipio.

Las primeras menciones del valle de Ribes aparecen a principios del siglo X, ya sea mencionando unas compras in valle *Ripparum* o señalando el lugar de *Ripas* situado en el valle *Petraria*. En el año 1035, se menciona por vez primera en la documentación la iglesia de *Sancta Maria Ripensi*, que, como todo el valle, pertenecía a la diócesis de Urgell. Es alrededor de esta iglesia dedicada a santa María, y de los castillos de la zona, que nace este pueblo del condado de la Cerdanya. Sus primeras noticias precisas datan del año 1370; por aquel entonces Ribes era un lugar bajo administración real y habitaban en él 47 familias. La población vivió tradicionalmente de la explotación rural y de la minería, hasta que en el siglo XIX la revolución industrial favoreció la instalación de industrias papeleras y textiles.

Castillo de Ribes

LOS RESTOS DEL CASTILLO DE RIBES, también conocido como castillo de Sant Pere por la proximidad de una desaparecida capilla dedicada a san Pedro, se pueden visitar en el núcleo urbano de Ribes de Freser, cerca de la calle de Nostra Senyora de Gràcia. Para llegar hasta su ubicación se debe tomar la carretera que lleva a Ventaiola; antes de llegar al cementerio se divisan, a la derecha, los restos del castillo, en la cima de un pequeño montículo.

Las menciones del castillo de Ribes son abundantes a partir del siglo X, aunque no determinan exactamente cuál fue la posición exacta de la construcción defensiva. En la documentación parece que se confunde a veces con el castillo de Segura, situado en la ribera occidental del río Freser, en la cima de una colina cercana. La historiografía tiende a pensar que dicho castillo de Segura estaría en el origen de la población de Ribes, siendo, pues, la fortificación primitiva de la zona.

Sea como fuere, los restos actuales del castillo de Ribes corresponden a un conjunto fortificado construido a finales del siglo XII o principios del XIII, que relevó en importancia al que se encontraba en la cima de la montaña. Desde el año 1276, el castillo pasó a manos de los reyes de Mallorca, que lo mantuvieron como puesto fronterizo hasta la disolución del reino a finales del siglo XIV. Durante las guerras napoleónicas el castillo resultó muy dañado, lo que provocó su ruina y total abandono.



Restos del castillo

La parte mejor conservada del conjunto es una torre de planta cuadrada que mantiene unos tres pisos de altura. En los dos muros más completos de la torre se pueden ver numerosas aspilleras distribuidas por cada piso para asegurar la defensa del emplazamiento. El aparejo utilizado es bastante uniforme, aunque rudamente tallado y tosco, lo que es habitual en construcciones de finales del siglo XII. Alrededor de la torre hay toda una red de habitaciones y salas, cuyo estado de conservación dificulta su análisis y datación.

Santa María
la Real fundación

TEXTO Y FOTO: MARTÍ BELTRÁN GONZÁLEZ

Bibliografía

CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, V, pp. 73-81; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, pp. 192-195.

Castillo de Segura

LOS RESTOS DEL CASTILLO DE SEGURA se encuentran a 1142 m de altitud, en la cima de la montaña "del Castell", llamada así en recuerdo de la antigua construcción militar. Para llegar hasta su ubicación se debe coger la carretera GIV-5217 que lleva hasta Queralbs. Al poco tiempo de salir de Ribes, nace una carretera a mano izquierda que lleva hasta el pequeño núcleo agregado de Batet. Desde allí se debe seguir una pista de tierra que pasa por el manso de Segura y a partir de allí se debe continuar a pie hasta subir a la cima de la montaña del Castell.

La primera mención del castillo de Segura aparece por vez primera en los archivos en el año 1207, gracias a un juramento de fidelidad realizado por Hug de Nevà a Ramón de Ribes por los castillos de Ribes y de

Segura. La aparición conjunta del nombre de los castillos de Ribes y de Segura es una constante durante toda la historia del municipio, llegando a confundirse ciertas veces unos nombres por otros. Existe la teoría que el castillo de Segura fue el origen de la población, y que en un primer momento sería conocido simplemente como castillo de Ribes. La última vez que se menciona en las fuentes es a finales del siglo XV, cuando la documentación relativa al rey Fernando el Católico habla de la situación de empeño que sufría el castillo.

Casi no se conservan restos de la antigua fortificación, tan solo algunos fragmentos diseminados de muros que se confunden con las rocas de la montaña y la vegetación. El elemento más remarcable conservado es la cisterna del castillo, accesible gracias a una pequeña entrada de unos 50 x 80 cm, y formada por dos grandes piedras talladas. Su interior se conserva en buen estado y se puede observar cómo está cubierta por una bóveda de cañón, cuyos muros aún conservan algunas partes enyesadas. Apenas se puede dar información sobre el aparejo del castillo, ya que lo diseminado y maltrecho de sus muros no permiten apreciar unas características concretas.



Cisterna

la Real fundación

TEXTO Y FOTOS: MARTÍ BELTRÁN GOZÁLEZ

Bibliografía

CASTELLS CATALANS, ELS, 1967-1979, V, pp. 73-81; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, pp. 201-202.

Iglesia de Santa Maria

LA IGLESIA ORIGINAL DE SANTA MARÍA DE RIBES FUE construida en el año 1035. Su fundador fue Guifré II (957-1050), conde de Cerdanya y hermano del abad Oliba de Ripoll, pues la mayoría del valle de Ribes pertenecía entonces a dicho condado. Entre 1119 y 1134, el lugar de Ribes cobró cierta relevancia durante el pleito interpuesto por Guillem de Salsa, que reclamaba para sí mismo la herencia del condado de Cerdanya. Su argumento se basaba en el hecho de que era nieto de Enric, hermano del conde Guillem Ramon (1068-1095), y, por lo tanto, no aceptaba la incorporación de estas tierras al condado de Barcelona, tras la muerte de Bernat I (1109-1118). Para ello, utilizó la villa de Ix, donde había una casa condal y derecho a mercado como capital, y se sirvió asimismo de Ribes como plaza fuerte por ser el paso hacia el Vallespir.

Cabe suponer, así, que tanto durante el período de Guillem de Salsa (1119-1134) como en las décadas posteriores, la iglesia de Santa Maria de Ribes adquirió gran importancia como centro administrativo de rentas. Desde su fundación, en 1035 el templo estaba bajo jurisdicción condal y desde allí se gobernaba, en nombre del conde, la villa y el valle. Desde el año 1158 sabemos que un tal Ramon de Ribes ejercía este papel como oficial real, de manera abusiva, lo que llevó a una revuelta popular que supuso el derribo y la construcción de una nueva iglesia en el año 1200, que pasa entonces a regirse por una comunidad eclesiástica hasta su disolución en mediados del siglo XIV. El santuario, que se convirtió entonces en parroquial, fue ampliado en el siglo XVIII. En 1936, el alcalde Lluís Córdoba, durante la Guerra Civil y ante la penuria de gran parte de la población del pueblo, decidió derribar la iglesia para urbanizar dicho espacio y dar así trabajo a los miembros de la comunidad. No obstante, el edificio fue posteriormente reedificado por el arquitecto J. Danés y Torras en un estilo neorrománico que intentó recuperar, en parte, la memoria de la antigua construcción. No obstante, a falta de una excavación sistemática, resulta difícil reconstruir el aspecto arquitectónico original del templo.



Así, el edificio que podemos observar en la actualidad es, en realidad, la reconstrucción realizada por Danés y Torras entre 1945 y 1946. Se trata de un nuevo templo de nave única, que se caracteriza por los amplios arcos parabólicos de su interior, así como por la altura de su cubierta exterior: con un tejado a dos aguas cubierto con pizarra y mansardas que evoca soluciones de la arquitectura popular de la montaña pirenaica. No obstante, como testimonio de la primitiva iglesia románica quedan tres ábsides, adornados exteriormente con arcuaciones lombardas y un friso de dientes de sierra, que actualmente son las capillas laterales de la nueva iglesia. Se trata evidentemente de la cabecera del antiguo templo, que Danés quiso reconstruir en el estilo ideal del primer románico catalán. A falta de un estudio arqueológico del área no es posible, hoy en día, proponer el aspecto de este primitivo templo, el cual, como se ha comentado había sufrido diversas reconstrucciones tanto en el año 1200 como en el siglo XVIII. En el ábside central de esta triple cabecera "románica" se colocó una reproducción del Baldaquino de Ribes, el cual procede probablemente de este templo.



Santa Maria de Ribes, interior, vista de los ábsides románicos con la reproducción del Baldaquino de Ribes

Baldaqüino de Ribes

AUNQUE EL BALDAQUINO DE RIBES es posiblemente uno de los puntos de partida de la larga tradición de la pintura sobre tabla catalana del siglo XII, se ignora casi todo sobre su producción o localización original. La pieza, que ingresó en 1906 en el Museu Episcopal de Vic procedente de un anticuario, tenía una etiqueta en su cara posterior, con su número de inventario –3884– y su procedencia: “Ribes Adquirit”. Esta información coincide con la publicada, muchos años después, por el que fue entre 1898 y 1931 conservador del museo y, por lo tanto, responsable de la política de adquisiciones, el célebre Mossèn Gudiol i Cunill, que escribió en 1929, en su obra *Els Primitius. II*, que la pieza: “procedeix de la parròquia de Ribes”.

Aunque ciertamente indicativa y disuasoria, la noticia no ha podido ser comprobada hasta ahora de manera fehaciente. La parroquia de Ribes, perteneciente a la diócesis de la Seu d’Urgell, comprende quince iglesias, entre las que destacan, entre otras, Sant Cristòfol de Ventolà, Sant Víctor Dòrria, Sant Cristòfol de Toses, Sant Marcel de Planès, Sant Jaume de Queralb, Sant Esteve de Pardines o l’Assumpció (Santa Maria) de Ribes, todas ellas situadas en la actual comarca del Ripollès. No obstante, la calidad, fecha y dimensiones de la obra nos inducen a pensar, como ha sugerido una buena parte de la historiografía, que su lugar original era la iglesia parroquial de Santa Maria de Ribes de Freser. Como se ha señalado al hablar de la iglesia, ésta había sido fundada, en 1035, por Guifré II (957-1050), conde de Cerdanya y hermano del abad Oliba de Ripoll, ya que pertenecía, como la mayoría del valle de Ribes, a dicho condado. Entre 1119 y 1134 el lugar de Ribes cobró cierta relevancia, pues el noble Guillem de Salsa lo convirtió en una plaza fuerte para controlar el paso hacia el Vallespir, y estableció en la villa de Ix su capital. Por ello, no deja de ser sintomático que este momento histórico, entre 1119 y 1134, coincida con las fechas que la historiografía da para la producción de los primeros frontales y baldaqüinos pintados catalanes. De hecho, dos de ellos, el frontal de Sant Martí d’Ix (MNAC 15803) y el baldaqüino de Ribes, atribuidos respectivamente a los talleres de la Seu d’Urgell y de Ripoll, parecen haber sido elaborados para iglesias y lugares relacionadas con Guillem de Salsa.

Quizás la atropellada historia de la iglesia de Santa Maria de Ribes –que sufrió profundas reconstrucciones y transformaciones en 1200 y en el siglo XVIII– sea la clave de algunas de las incógnitas que presenta el estado actual de la pieza. Así, de la estructura original del baldaqüino de Ribes tan sólo ha llegado hasta nosotros un fragmento de su tabla-plafón. Este está compuesto por nueve tablones de pino rojo (*pinus sylvestris*), de 157 x 80 cm, ya que el resto fue mutilado en época incierta. Se trataría, sin embargo, como ya sugirió Mossèn Gudiol, de un 60-65% de la totalidad de una estructura original de 208 x 155 cm. Así pues, hasta nosotros, tan sólo ha llegado la parte correspondiente a la zona superior derecha del techo del baldaqüino: en él se aprecia todavía tanto el encaje que lo acoplaba a la viga lateral como, en la parte superior de los postes, los clavos de forja que lo unían con la viga frontal. Ello llevó a Mossèn Gudiol a proponer, en su día, una reconstrucción hipotética de la estructura original de la obra que estuvo durante décadas expuesta en las salas del Museu Episcopal de Vic. Esta consistía en montaje ficticio en el que se combinaba la tabla-plafón original, convenientemente completada con un dibujo de la parte que faltaba e insertada en una estructura formada por dos vigas laterales y una crestería de procedencias diferentes.

Tal y como apuntaba Mossèn Gudiol, la pieza fue encontrada en la parroquia de Ribes, “fora de lloc i serrat per donar-li la disposició d’un pal·li” (“fuera de lugar y cortada para darle la disposición de un frontal”). Ignoramos si esta transformación de baldaqüino a frontal se produjo en los años anteriores a su adquisición o si bien ésta era fruto de algún cambio de uso de la obra durante su larga y agitada historia.

Aunque se trate de preguntas de difícil respuesta, cabe plantearse la posibilidad de que, si la pieza fue originalmente concebida para la iglesia de Santa Maria de Ribes, su uso no hubiese sido adaptado a los cambios de su arquitectura, bien tras la reconstrucción de 1200, en el que la obra pudo haber llegado en un estado maltrecho tras la revuelta de la población, bien en las reformas del siglo XVIII. De hecho, nadie ha dudado de que su función original era la de un baldaquino-plafón, una tipología de mobiliario litúrgico privativa de Cataluña y desconocida en el resto de Europa. Ésta consistía en una especie de híbrido entre un baldaquino-templete, una techumbre y una viga.



Estado actual del Baldaquino de Ribes. Foto: MEV (Museu Episcopal de Vic)

Su resultado era una original estructura aérea en madera, sin soporte columnario, que se compone de una serie de elementos. En primer lugar, un entramado de cuatro traviesas con función de soporte, con una viga delantera -que puede alcanzar perfectamente una longitud de cuatro metros y que se fijaba a ambos lados del arco triunfal-; dos vigas laterales, que unen la delantera con el testero del ábside; y, finalmente, una viga trasera, más corta, que se encaja entre las laterales. La intersección de las cuatro traviesas conforma un cuadrado sobre el que descansa, a modo de techo, una tabla formada por varios tablones. En algunos casos, como el del baldaquino de Tost (MNAC 3905), la viga delantera podía estar coronada por una crestería (MEV 5166). La estructura resultante estaba totalmente pintada y decorada con temas figurativos, icónicos y narrativos (parte frontal de la viga delantera, crestería y plafón) así como de carácter geométrico (vigas laterales, trasera y parte inferior de la delantera).

Para Josep Gudiol i Cunill, habría que identificar estas estructuras con la palabra latina *laquelaria*, que designaría sencillos techos de madera o de tela que bien podrían estar sostenidos, como en los ejemplos catalanes de Sant Martí de Tost o Sant Serni de Tavèrnoles (MNAC 24060), por vigas laterales y frontales, o bien suspendidos, en el caso de tejidos, desde la cubierta del edificio. Su resultado era, sin duda, muy efectivo, ya que el baldaquino-plafón sobrevolaba literalmente el altar como si fuese la bóveda celeste. Cabe recordar que el origen del valor protector, simbólico y honorífico de los baldaquinos está en Oriente, donde nació la idea de proporcionar de un resguardo a las personas de gran autoridad. De esta manera, tanto los *ciboria* como los *dossalia*, se colocaron, desde Mesopotamia a Roma, sobre los tronos como atributo de la pompa y del poder universal y celestial del soberano. El cristianismo, sobre todo desde el siglo V, los incorporó a la parafernalia litúrgica del santuario para significar la realeza divina de Cristo y su triunfo sobre la muerte.

No obstante, la génesis y exacta colocación del baldaquino-plafón como estructura aérea está llena de incógnitas, pues la mayoría de ellas no se conservan *in situ*, y cuando es así, como en el caso de la capilla dedicada a San Joan del castillo de Mataplana, también en la Vall de Ribes y probablemente realizada en el último tercio del siglo XIII, o faltan elementos o éstos se encuentran ya profundamente alterados. Muy posiblemente estas estructuras no estaban inclinadas en el interior del ábside, sino que se trataba, tal y como se deduce de su carpintería y encajes en los muros, de verdaderos techos "volantes" en horizontal sobre el altar. De esta manera, el público que asistía a los oficios observaba principalmente el frente de la viga delantera, mientras que el celebrante gozaba de una privilegiada visión del techo pintado en el momento de la recitación del canon de la consagración de la eucaristía.

Sin embargo, el hecho de que la mayoría de los baldaquinos-plafón conservados sean del siglo XIII (Tost, Tavèrnoles, Mataplana, etc), permite albergar ciertas dudas sobre el hecho de que el baldaquino de Ribes, fechado entre 1120 y 1140, perteneciese realmente a esta tipología, ya que, de ser así, se trataría del primer ejemplo de la misma. Del análisis de su carpintería y de sus notables dimensiones se deduce que la pieza es, sin duda, el resto de techo de baldaquino pensado para colocarse en un entramado de madera. Ahora bien, tanto podría tratarse de un aéreo baldaquino-plafón como de una estructura perteneciente a un baldaquino-templete, es decir, sostenida sobre cuatro columnas, como el cercano baldaquí de Toses (MNAC 4523-4525), del primer tercio del siglo XIII y también procedente de la Vall de Ribes. Aunque es cierto que este último ejemplo presenta una estructura piramidal en el remate, cabe recordar que ésta fue inventada en la reconstrucción que del mueble hizo J. Folch i Torres para su instalación en el Museu d'Art de Catalunya en 1934. Por el contrario, en otro ejemplo precedente, no llegado hasta nosotros, pero bien conocido a través de una *ekphrasis*, no nos cabe duda alguna que alguno de estos ejemplares de baldaquino-templete estaban rematados en su interior por un techo en madera. Así se desprende, por ejemplo, de la descripción que realiza el monje Garcies del baldaquino-templete colocado en 1040 por el abad Oliba en la iglesia abacial de Sant Miquel de Cuixà), en el que se describe un plafón interior compuesto por trece tablas pintadas con la representación de los Apóstoles rindiendo homenaje a Cristo.

Santa María



Fotografía realizada en el año 1947 de la antigua resentación museográfica del Baldaquino de Ribes. Foto: Museu Episcopal de Vic (MEV)

Así, siguiendo la reconstrucción de Mossèn Gudiol, el baldaquino de Ribes, cuyos tablonos oscilan entre los 13 y 20 cm., podría haber tenido originalmente una estructura de doce tablonos, que haría que este alcanzase los 209 cm de anchura. Cabe recordar que trece tablonos tenía el techo del baldaquino-templete de Oliba en Cuixà frente a los tan sólo siete del baldaquino-plafón de Tost o a los nueve de Tavèrnoles. Ignoramos, por lo tanto, si la tabla de Ribes formaba parte de un baldaquino-templete en madera pintada que se hacía eco en el siglo XII de los ejemplos precedentes de la época de Oliba existentes entonces tanto en Ripoll (1032) como en Cuixà (1040), o bien se trataba del primer ejemplo de baldaquino-plafón que tanto éxito tendrá en la diócesis de Urgell durante el siglo XIII. Sin embargo, por las fechas temprana del Baldaquino de Ribes, entre 1119 y 1134, apuntan hacia la primera hipótesis: es decir, se trata, probablemente, del fragmento de un techo de un baldaquino-templete o *ciborium*.

Por lo que respecta al programa iconográfico, la composición está presidida por la figura del Omnipotente, que, vestido con túnica y *pallium* y sentado en un trono con cojín, bendice solemnemente con la mano derecha mientras alza con la izquierda un libro sagrado con la inscripción: PAX/LEO. Esta imponente imagen de Cristo, que hace patente su realeza, está rodeada por una mandorla con una larga inscripción poética, y también por dos registros con seres angélicos que, por lo que queda, debieron de formar una especie de hueste celestial. Así pues, en las enjutas superiores tenemos, a ambos lados, sobre un fondo marrón, dos figuras con estandartes que recuerdan a la posición de los arcángeles Gabriel y Miguel en la pintura mural catalana (Santa Maria d'Àneu, Sant Pere del Burgal), mientras que, a la derecha, cerrando el rectángulo, sobre un fondo rojo, destaca la figura de un tercer arcángel con un rollo y un cetro floreado, Rafael, que repite la disposición del ábside de Àneu. Este grupo seguramente se completaba en la parte superior izquierda de un cuarto Arcángel, Uriel, perdido, así como probablemente otros tres, en la parte inferior, del que sólo quedan trazas de dos –restos de tres alas– en el lado izquierdo.

Posiblemente se trataba así de una solemne figuración de los siete arcángeles, Uriel, Gabriel, Miguel y Rafael, en la parte superior, Barachiel (o Mathiel), Jehuiel y Sealtiel (o Zeadkiel), en la inferior. Con ella se aludía a la Gloria del Señor, representado victorioso en el centro, y acompañado de los siete arcángeles de su liturgia celestial, tal como se describe en Tobías (12, 15) y en el Apocalipsis (1, 20; 2, 3). Dicha lectura encaja con el tono de los epígrafes que acompañan a las figuras, en particular, con el de la mandorla, los cuales han sido recientemente completados y leídos por J. Alturo i T. Alaix:

[PER ME MUNDANTUR] QVISQUIS SVPER ASTRA LEVATUR AD ME SPVM VITE DVCE ME [MEA VENITE MEMBRA] (Por mí se purifica todo el que se eleva sobre los astros/ Guiados por mí, miembros míos, venid a mí, esperanza de vida) (mandorla).

[DOMINVS ET REX REGVM] M LUX ET FORMA DIERVVM (Señor y rey de reyes, luz y origen (molde) de los días) (banda central).

“PAX/LEO” (Paz/León) (libro).

Dichos autores han podido reconstruir la fragmentaria inscripción de Ribes gracias al hecho de que estos versos se habían añadido, en la primera mitad del siglo XII en una nota marginal del folio 154r del Ms. 74 del fondo Ripoll del Arxiu de la Corona d'Aragó, donde se lee: “Per me mundatur qui quis super astra levatur/ Ad me, spem vite, duce me, mea mebra, venite”. Por su parte, volviendo estrictamente a la

restitución del programa iconográfico original, Mossèn Gudiol había denominado a la pieza "ciborio de los ocho ángeles", si bien en su reconstrucción tan sólo éste se atrevió tan sólo a colocar seis, dejando dos huecos vacíos, en las enjutas de la parte inferior de la mandorla, donde estarían los dos restantes. Tal y como ha señalado Emma Liaño, sean siete arcángeles u ocho ángeles indiferenciados, su figuración derivaría del tema bizantino de la *Synaxis* de los ejércitos celestiales, recurrente en la miniatura y pintura bizantina, en el que éstos acompañan a Cristo entronizado y aluden a su privilegio de contemplar constantemente el misterio de Dios para revelarlo así a los hombres. Esa derivación oriental se constata en uno de los motivos: los *prependulia*, o colgantes que todavía son visibles en la oreja izquierda del supuesto Gabriel, un adorno habitual de los arcángeles en la iconografía bizantina, y que el emperador y la emperatriz lucían también dentro del ceremonial de corte.

Cabe recordar que el tema tiene un prestigioso precedente iconográfico en Cataluña, en uno de los folios de la *Biblia de Rodes* (París, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6, I, f. 6v), iluminada en Ripoll en el segundo cuarto del siglo XI, bajo el gobierno del abad Oliba. Allí aparece el Cristo-Logos del Génesis rodeado de una hueste celestial de nueve ángeles y dos serafines, que presiden la creación del Cielo y la Tierra ("In principio creavit Deus [coelum] et terram") (Génesis 1, 1), y aluden a la fórmula de *Angelica turba coelorum* de los rollos de los *Exultet* (*Exultet* de Montecassino, 1087: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 592, sec. 1). Ello lleva a interpretar esta imagen teofánica del trono de Dios de Ribes como una doble alusión al principio y al final de los tiempos. Por una parte, la inscripción "Luz y belleza de los días" hace referencia a la Creación de los siete Días –los cuales, como en el manuscrito *Cotton Genesis* (s. V) o en el mosaico del nártex de San Marco de Venecia (s. XIII), se figuran, de manera progresiva, por medio de siete ángeles. Por otra parte, se trata también del Cristo del Juicio Final que, como el león de la casa de Judá, viene a juzgarnos: "No llores, porque el León de la tribu de Judá, la raíz de David, ha vencido para abrir el libro y desatar sus siete sellos" (Ap. 5, 5). El Mesías, de hecho, era el cachorro de león de la profecía de Jacob, metáfora de la muerte y resurrección de Cristo: "Cachorro de león es Judá; de la presa, hijo mío, he vuelto; se recuesta, se echa cual león, o cual leona, ¿quién le hará alzar? (Gén. 49, 9).

Con muy buen criterio, W. W. S. Cook (1923) consideró al baldaquino de Ribes como una obra maestra de la pintura sobre tabla catalana y lo atribuyó al taller de Ripoll, con una datación entre 1120 y 1140, es decir, en coincidencia con los años previos (y de inicio) de construcción de la célebre portada de la abadía (ca. 1134-1150). Caber descartar, por lo tanto, la propuesta de M. S. Gros que quiso adscribir la pieza a los talleres de la Seu d'Urgell, negando incluso su procedencia del valle de Ribes. Como han demostrado los análisis de laboratorio realizados recientemente, su maestro conocía perfectamente la técnica de la miniatura y, por lo tanto, pudo tener acceso a la célebre colección de manuscritos de la biblioteca del monasterio de Ripoll. De hecho, para proteger la unión de los diferentes paneles utilizó piel de cerdo, un material habitual en la encuadernación de manuscritos. Por una parte, éste elaboró los epígrafes del baldaquino con elegantes letras capitales, con ciertos perlados y formas bulbosas, que se hacían eco de las rúbricas de los manuscritos catalanes del primer tercio del siglo XII, como el Evangelionario de Cuixà (Perpignan, BM, ms. 1) (1120-1130), el Misal de Arles (Perpignan, BM, ms. 4, f. 19r), el Evangelionario *Gerundense* (París, BN, Ms. Lat. 1102, f. 13r) (procedente de Santa Maria de Vilabertan) o las Epístolas de San Pablo (Città del Vaticano, BAV, ms. 5730, 175v), realizadas en el monasterio de Ripoll. Por otra parte, el maestro de Ribes era un buen conocedor de la tradición miniaturística de Ripoll y Vic. Si la Biblia de Rodes pudo haberle servido de referente para la figuración de la hueste angélica, en los *Moralia in Job* de San Gregorio (MEV, Ms. 26, f. 171), fechado hacia 1050-1070, encuentra los precedentes del estilo de sus figuras alargadas, con paños en rítmicas caídas en zigzag. No obstante, su dibujo tiene un *ductus* que denota una madurez formativa propia del siglo XII, y que se caracteriza por un fuerte sentido ornamental de los pliegues, que adoptan a veces forma de "campana" en hombros y mantos. No debe ser una coincidencia el hecho de que en obras iluminadas procedentes de zonas limítrofes de la comarca del Ripollès, del primer tercio del siglo XII, como el Sacramentario de

Arles-sur-Tech (Perpignan, BM, Ms. 4) —una abadía situada en el Vallespir, en los términos del antiguo condado de Besalú—, o el Sacramentario Moussoulens (hacia 1100-1125) (Musée-Trésor de Notre-Dame de l'Abbaye, Carcassonne, probablemente realizado en un centro del Rosellón, el Conflent o el Vallespir, se encuentren fórmulas de representación de paños y figuras muy similares.

El reflejo más inmediato de Ribes estaría en la tabla de Esquius (MNAC 65502), si bien el estilo de esta última parece ser una versión "edulcorada" de la primera. La brillante gama fría de Ribes, de colores tornasolados, pierde en Esquius variedad y resplandor cristalino, al reducir el número de tonos y convertir los colores en más cálidos y uniformes. De la misma manera, el diseño vivo y decidido de los paños de Ribes, lleno de *plis soufflés* y zigzags geométricos que lo acercaban a la genialidad del Maestro de Sant Climent de Taüll, se transforma en Esquius en un delineado más blando y plano, que podría indicar una realización posterior, si bien dentro de los parámetros de las primeras producciones del taller ripollés, entre la década de 1120 y 1140. Otro punto de relación entre ambas obras han sido siempre las inscripciones que las acompañan, con unos rasgos paleográficos similares y con el mismo tono invocador del día del Juicio Final. Sin embargo, mientras que en Ribes el epígrafe se lee de abajo a arriba, en Esquius es a la inversa.

No obstante, muchas de estas semejanzas y matices derivados del mero examen organoléptico y de un estudio formalista de la obra de arte, han podido ser refrendadas en los últimos años mediante análisis químicos emprendidos primeramente en Esquius, por A. Morer y J. Badia (2007) y recientemente en el Baldaquín de Ribes, dentro del marco del proyecto *Artistas, patronos y público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)-MAGISTRI CATALONIAE* (MICINN HAR2011-23015). Ambas tablas están preparadas con una fina capa de yeso (*gesso sottile*) sobre el que se dispone directamente la capa pictórica, en ella se utilizan mayoritariamente pigmentos inorgánicos, muy bien triturados y de elevado coste, como el lapislázuli para el azul oscuro, oropimento para el amarillo y cinabrio para el rojo, el cual para conseguir la carnación se mezcla con blanco de plomo en los rostros. En Esquius encontramos además tierras verdes para el verde y el uso de proteína animal como aglutinante, que bien pudiera ser fabricada a partir de restos blandos de animales o pergaminos. No obstante, las diferencias entre ambas tablas estribarían en la mayor riqueza cromática y sofisticación de Ribes, en el que se utilizan, en ciertas zonas, algunos de estos pigmentos en capas superpuestas o mezclados en busca de mayores efectos pictóricos y estéticos. Tal es el caso del lapislázuli, que para conseguir diversos azules bien se aplica sobre tierra verde, bien se mezcla con carbón. Este dominio comporta además usos extraños a Esquius, como el color lila conseguido con óleo, plomo y cinabrio o el uso de yema de huevo como aglutinante. Por otra parte, el pintor de Ribes domina, como pocos artistas románicos, los valores simbólicos del uso de los colores, visibles en el uso de bandas multicolores para la decoración de la mandorla que imitan, sin duda, el efecto del arco iris, tal y como recomienda Teófilo en su tratado, *De diversis artibus* (I, 16). Su intención no es otra que evocar la gloria de Dios en sus teofanías, siguiendo la descripción de Ezequiel (Ez. 1, 28): "Como parece el arco iris que está en las nubes el día que llueve, así era el parecer del resplandor alrededor. Esta fue la visión de la semejanza de la gloria de Jahvé. Y cuando yo la vi, me postré sobre mi rostro, y oí la voz de uno que hablaba".

Estas diferencias implican una mayor calidad, y quizás prelación, del maestro de Ribes con respecto al de Esquius, si bien nadie duda de su pertenencia a un mismo taller pictórico, el cual, estaría ubicado en las dependencias del monasterio de Ripoll. Este obrador, posiblemente formado por artistas-monjes, o al menos miembros del ordo clerical, y quizás también siervos, explicaría el conocimiento que muestran estos maestros de las técnicas de la miniatura, su acceso a los modelos manejados por el *scriptorium* de la abadía, así como la presencia de hexámetros latinos, habituales en el aprendizaje de las escuelas monásticas, para acompañar a las imágenes. El hecho de que J. Alturo i T. Alaix hayan podido localizar

la copia de los versos del baldaquino de Ribes (PER ME MUNDATUR QUIQUIS SUPER ASTRA LEVATUR/ AD ME, SPEM VITE, DUCE ME, MEA MEBRA, VENITE), en una nota marginal, añadida en la primera mitad del siglo XII, en el folio 154r del Ms. 74 del fondo Ripoll de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, es una prueba concluyente de la realización de la obra en el taller de Ripoll y el enraizamiento de su autor en la cultura monástica.

Su anonimato estaría dentro del concepto de humildad benedictina a través de sus obras, cuyos epígrafes (Ribes, Esquiús y Planès) anhelan la ascensión del alma al cielo y buscan la loa de la obra de Dios. Se desconoce cuál fue el contexto exacto de su producción y distribución en el territorio de la abadía, si bien todo apunta a una emergencia de la pintura sobre tabla a partir de la década de 1120, tanto en la catedral de La Seu d'Urgell (frontales de la Seu d'Urgell, Ix) como en el monasterio de Ripoll (Ribes, Esquiús, Puigbò) que buscaba dotar a iglesias menores de mobiliario litúrgico adecuado para la exaltación de la liturgia y el dogma en sintonía con los preceptos de la reforma gregoriana. En muchos casos, estos frontales y baldaquinos en madera pintada eran una versión "barata" del mobiliario litúrgico en plata y esmalte que existía en los grandes centros eclesiásticos como Ripoll, la Seu d'Urgell y Girona, si bien su técnica y estética, en un primer momento, han de entenderse más como una miniatura monumentalizada que como un reflejo de la orfebrería.



Detalle del arcángel Gabriel con prebendula.
Foto: Museu Episcopal de Vic (MEV)

Santa María

TEXTO: MANUEL ANTONIO CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ – FOTOS: MEV

la Real fundación

Bibliografía

AINAUD DE LASARTE, J., 1989, p. 9; ALTURO I PERUCHO, J. Y ALAIX, T., 2013; BISSON, T. N., 1984, I, pp. 185-186, II, p. 47; BISSON, T. N., 1997, p. 82; BLASI SOLSONA, J., 1999, pp. 238-239; CARBONELL I ESTELLER, E., 1986A; CARBONELL I ESTELLER, E., 1986B; CARBONELL I ESTELLER, E., 2008; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2006; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2007A; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008A, pp. 378-379; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008B, pp. 41-42; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2008C; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2011, p. 59; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2012, p. 19; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2014A; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. Y VERDAGUER, J., 2015; COOK, W. W. S., 1923, pp. 96-101; COOK, W. W. S., 1960, p. 16; COOK, W. W. S. Y GUDIOL RICART, J., 1980, pp. 129-131; FOLCH I TORRES, J., 1956, p. 167; GROS, M. DELS S., 1991B, p. 62; GUDIOL I CUNILL, J., 1917; GUDIOL I CUNILL, J., 1929, pp. 352-353, 369-372; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1960-1961, II, pp. 246, 253; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1992, p. 379; LIAÑO MARTÍNEZ, E., 1997; MARTÍ SANJAUME, J., 1928, pp. 151, 153; POST, C. R., 1930-1966, I; PUIGARNAU, A., 2003, pp. 17-18; RICHERT, G., 1926, p. 30; SITJAR I SERRA, M., 1995-1996; POST, C. R., 1930, I, p. 294; SUREDA I PONS, J., 1981, pp. 301-302; TRULLÉN I THOMAS, J. M., 2003A; VERDAGUER SERRAT, J. Y ALCAYDE, M., 2014; YARZA LUACES, J., 1980, p. 142

Iglesia de Sant Cristòfol de Ventolà

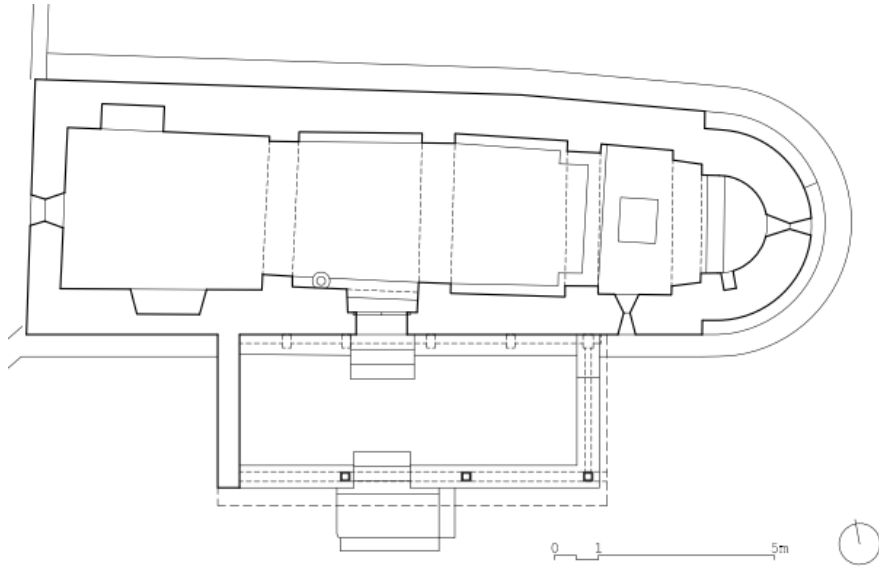
LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANT CRISTÒFOL se encuentra en el agregado de Ventolà, pequeño núcleo habitado en las inmediaciones de Ribes de Freser, a unos 1.385 m de altura. Para llegar hasta su ubicación, partiendo de Ribes, se debe tomar primero la carretera N-152 en dirección a Puigcerdà, y al cabo de unos pocos kms desviarse por la GIV-5218 que lleva directamente al pueblo. El templo dedicado a san Cristóbal se encuentra en el núcleo de la población, en la cima de un pequeño montículo.

El lugar de Ventolà aparece por vez primera en un precepto del rey Lotario, en el año 982, donde menciona, entre sus posesiones, *in Ventolano, casas et terras, vineas*. Las primeras noticias relativas a la iglesia aparecen a finales del siglo XIII, aunque el templo debía existir desde mucho tiempo atrás. A partir del siglo XIV hay abundancia de noticias referentes a este templo perteneciente a la diócesis de Urgell, que mantiene la parroquialidad hasta el día de hoy. Entre los años 1975 y 1984 la iglesia fue restaurada por el Servicio de Conservación de Monumentos de la Diputación de Girona. Durante las obras de restauración se suprimieron unas capillas laterales que habían sido añadidas en la fachada sur del templo, así como una ventana absidal de época moderna. Por el contrario, se añadió un atrio de madera en el muro meridional, y se sobrealzó el muro hastial de levante.

El templo de Sant Cristòfol de Ventolà consta de una larga nave cubierta con bóveda de cañón y reforzada por tres arcos fajones. En su cabecera presenta un ábside semicircular orientado hacia levante, en el cual se abre una ventana de medio punto con doble derrame. En la fachada sur se encuentra la puerta de entrada, de arco de medio punto formado por grandes dovelas, así como otra ventana de similares características a la del ábside. Sobre la fachada occidental se levanta un pequeño campanario de planta cuadrada, con un piso de altura, presenta una ventana apuntada en cada una de sus caras. En su interior, el ábside está delimitado por dos arcos de medio punto degradados, así como la habitual bóveda de cuarto de esfera. Después de la restauración es difícil distinguir las partes pertenecientes al templo original, aunque la parte menos retocada parece ser la parte de levante de la nave. El aparejo que se observa no está muy bien pulido y es bastante desigual, típico de las iglesias rurales de la zona de finales del siglo XII.



Fachada oeste



Planta



Alzado sur

Vista meridional



Cabecera



Interior

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, pp. 202-203.

Iglesia de Sant Feliu de Bruguera

LA IGLESIA DE SANT FELIU se encuentra en el centro del agregado de Bruguera, el núcleo de población dispersa más importante del municipio de Ribes de Freser. Para encontrar el templo se debe tomar la carretera GIV-5263, que nace en la localidad de Ribes y lleva directamente hasta Bruguera.

La primera mención del lugar de Bruguera aparece en el año 901, momento en que ya formaba parte del valle *Petrariense*, denominación con que también se conocía al valle de Ribes. El templo tiene carácter parroquial al menos desde el año 1092, fecha en que fue redactado el testamento del señor del castillo de Pena y de la Clusa, Bernat Joan d'Ogassa. Según este documento, el señor del castillo dejaba un alodio en dicha parroquia al monasterio de Santa Maria de Ripoll. Sant Feliu de Bruguera se encontraba bajo dominio real, como todo el valle de Ribes, aunque como se ha podido comprobar los señores del castillo de Pena tenían numerosos bienes. Ya en época moderna formó una alcaldía única con el municipio de Campelles, que queda a poca distancia. Esta situación no duraría muchos años, ya que en el siglo XIX pasó a formar parte definitivamente del municipio de Ribes de Freser.

El templo fue profundamente reformado en el siglo XVIII, por lo que apenas queda ningún vestigio de la iglesia de estilo románico. Se trata de una iglesia de nave única con bóveda apuntada, en la que destaca un robusto campanario de planta cuadrada muy modificado. Desde el exterior se puede apreciar el ábside semicircular orientado hacia levante, que es el original del templo románico. En la fachada sur se observa una puerta o arcada de medio punto tapiada, que correspondería probablemente a un pórtico, cuyo espacio fue reutilizado para construir una nave lateral en la que ubicar nuevos altares, ya en época moderna. El interior está completamente enyesado y con pinturas de los siglos XVIII o XIX, que no permiten ver las partes originales del templo. El aparejo románico que sí queda a la vista, particularmente en el ábside, los alrededores de la puerta tapiada y alguna parte de la torre, es a base de bloques menudos y dispuestos de forma regular, y parece corresponder con el de una edificación de finales del siglo XI o principios del XII.



Vista general



*Paño de muro románico
con puerta tapiada*

la Real fundación

TEXTO Y FOTOS: MARTÍ BELTRÁN GONZÁLEZ – PLANOS: CONCHITA RUIZ TERRADILLAS

Bibliografía

CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, X, p. 202.